

**QU'EST-CE QU'ON A FAIT AU BON DIEU ?,
COMÉDIE MULTICULTURELLE**

La scène se passe sur une route de France, quelque part en province. Dans la voiture, un petit-bourgeois surexcité vitupère contre la présence de véhicules étrangers autour de lui : des Belges, des Allemands, des Suisses. « Regardez-moi tous ces étrangers ! On n'est plus chez nous ! » braille-t-il à son chauffeur. En route, il apprendra d'ailleurs à son étonnement le plus total que ledit chauffeur, Salomon, est juif, « lui, et toute sa famille ». La scène est à son comble quand la voiture est stoppée dans un village à cause d'une célébration de mariage. Sortant furieux et regardant de plus près le couple, l'homme s'aperçoit avec horreur que la mariée est noire. « Pas café au lait, noire. Vous vous rendez-compte : il est blanc, elle est noire ! » constitue le scandale. Dans la voiture, le chauffeur lui demande avec ironie : « Vous ne seriez pas raciste, vous ? ».

C'était il y a plus de quarante ans. Cette scène est une des scènes d'ouverture d'un des plus grands succès du cinéma populaire des années soixante-dix, *Les Aventures de Rabbi Jacob* de Gérard Oury (1973). Ce film constitue un moment marquant du cinéma français d'après 1968, où deux courants coexistent : d'un côté, ce sont les belles années du cinéma héritées de la Nouvelle Vague, au cours de laquelle des « auteurs » comme Chris Marker, Éric Rohmer, Alain Resnais ou François Truffaut, et des acteurs comme Brigitte Bardot, Jean-Paul Belmondo, Alain Delon et Catherine Deneuve cimentent la réputation en France et à l'étranger d'un cinéma intellectuel, esthète et militant¹⁶². De l'autre, les décennies soixante-dix et quatre-vingt confirment l'ampleur d'un autre genre, le cinéma populaire, dont on a moins systématiquement rendu compte. Comme le note Geneviève Sellier, le cinéma populaire comme genre « a été négligé, pour ne pas dire méprisé, en particulier dans les ouvrages qui traitent de l'histoire du cinéma français depuis l'après-guerre » au profit d'approches « auteuristes »¹⁶³. Pourtant, comme le démontrent les travaux de Sellier, il est possible de partir du principe que :

¹⁶² Voir Jean-Michel Frodon, *L'Âge moderne du cinéma français : de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.

¹⁶³ Geneviève Sellier, « Le cinéma populaire et ses usages dans la France d'après-guerre », *Studies in French Cinema* 15.1, 2015, p. 1.

le cinéma populaire [est] partie prenante de l'imaginaire collectif : les films expriment les peurs et les fantasmes de la société de l'époque, où s'entremêlent sphère publique et sphère privée. Quelques films, très minoritaires et souvent mal reçus, reconfigurent de façon critique les représentations dominantes, en mettant en évidence les contradictions de l'époque¹⁶⁴.

Relevant cette invitation méthodologique et critique et en la déplaçant au contexte contemporain, nous ferons nôtre, dans ce chapitre, la position selon laquelle la « cinéphilie populaire » d'une époque donnée, au même titre que d'autres productions populaires et tout autant que les productions élitaires, nous renseigne sur l'imaginaire collectif de la société et des tensions qui la sous-tendent. Ayant posé *Les Aventures de Rabbi Jacob* comme un des piliers de la cinéphilie populaire française de l'après-guerre, nous nous interrogerons dans ce chapitre sur la continuité d'un genre que l'on pourrait appeler la « comédie multiculturelle », dont ces dernières années ont donné un nouvel avatar avec le film *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* (2014) de Philippe de Chauveron. Quarante ans après *Les Aventures de Rabbi Jacob*, ce film aux échos implicites et explicites à celui de Gérard Oury s'est imposé de manière fulgurante comme ce que nous appelons la « comédie multiculturelle » du début du vingt-et-unième siècle, avec un Christian Clavier endossant le rôle (et le jeu) d'un de Funès contemporain.

Pour mieux saisir le matériau mythique de *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?*, revenons tout d'abord sur le film culte de Oury afin de considérer l'importance du contexte dans la réception de ce type de film. Si cela n'est pas propre à la comédie multiculturelle, il semblerait que la situation contextuelle acquiert une dimension cruciale qui doit être soulignée. On verra ainsi que la recette de la « comédie multiculturelle » porte toujours ses fruits, précisément en période de crise. Revisiter les modes et les motivations de cette panique politique et culturelle dans *Rabbi Jacob* permet de mieux comprendre le registre comique sur lequel jouera, quarante ans plus tard, la comédie populaire *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* : dans le contexte de sociétés désorientées devant un monde où « on n'est plus chez soi », la recherche de récits allégeant cette panique devient urgente, et les histoires du multiculturel qui finissent bien sont semble-t-il toujours les bienvenues.

Les Aventures de Rabbi Jacob raconte l'histoire du « bon Français » Victor Pivert, que les circonstances forcent à prendre l'identité d'un Rabbin, pour finir en cavale avec un révolutionnaire arabe. Le film est donc porté à coups de gags, de mimiques et de situations rocambolesques par le célèbre Louis de Funès. Fort du succès de la série des « Gendarmes » et de *La Grande*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 1.

Vadrouille (1966), de Funès s'y confirme après Fernandel et Bourvil comme la « star franco-française du cinéma comique [qui a exercé] une domination quasi sans partage sur une décennie et demie de rire hexagonal », comme l'écrit l'historien du cinéma Antoine de Baecque¹⁶⁵. S'il appartient indéniablement au comique populaire, et s'il serait exagéré d'en faire un film politique, *Rabbi Jacob* n'en est pas moins un film immédiatement connecté à son époque.

Ce film a en effet un statut singulier dans la filmographie de Gérard Oury dans la mesure où il est à la fois un des plus profitables et un des plus ambigus. En effet, le film sort le 18 octobre 1973, soit en plein conflit israélo-arabe (la guerre du Kippour vient d'être déclenchée la semaine précédente, le 6 octobre). Pour certains, il est jugé antisémite. C'est le cas pour la femme du promoteur du film, Danielle Cravenne, qui détournera un Boeing le jour de la sortie du film et demandera son interdiction avant d'être abattue par le GIGN lors de l'opération de sauvetage¹⁶⁶. Pour d'autres, *Les Aventures de Rabbi Jacob*, un des rares films de Louis de Funès à ne pas être diffusé en Algérie, est « un film de propagande anti-arabe en pleine guerre du Kippour »¹⁶⁷. Quoi qu'il en soit, c'est bien de panique qu'il s'agit dans cette image de l'industriel français, dépassé par la crise pétrolière, embarqué dans une course folle pour assurer non seulement qu'il arrive à temps au mariage de sa fille, mais aussi, et surtout, que ce gendre soit un bon français, ni juif comme le chauffeur, ni musulman, ni encore africain comme la mariée du couple mixte.

Rapportant la sortie mouvementée du film, Danielle Thompson, fille de Gérard Oury, pose la question « [é]tait-ce le moment de rire des Juifs et des Arabes ? ». Peut-être n'est-ce jamais, ou est-ce toujours, le bon moment de rire des Juifs et des Arabes. S'il est impossible de répondre à cette question, on peut en revanche continuer de s'interroger sur les implications de ce « moment de rire » multiculturel en considérant un indice factuel : son formidable succès en France. Avec plus de sept millions d'entrées en 1973, il est probable qu'une majorité de Français avaient envie, ou besoin de rire en pleine Guerre de Kippour (le film figure encore parmi les cent premiers succès de *box-office* en France, plus précisément à la 72^e place toutes origines confondues et à la 34^e des films français). En même temps, ce moment de

¹⁶⁵ Antoine de Baecque, « Louis de Funès », *Vertigo* 48, 2015, p. 122.

¹⁶⁶ Danielle Thompson, « Rabbi Jacob est sorti entre rire et drame », *parismatch.fr*, 30 septembre 2008.

¹⁶⁷ Amira Soltane, « Pourquoi le film Rabbi Jacob n'a pas été diffusé en Algérie », *L'Expression*, 27 Janv. 2013.

rire est aussi celui qui permet d'imaginer la poignée de main symbolique entre Juifs et Arabes. A la question de Danielle Thompson, on peut donc en tout cas répondre que c'était le moment de rêver sinon à une réconciliation, en tout cas à une alternative à la violence de la guerre. En cela, la comédie joue son rôle : elle divertit un public en mal de bonhomie à un moment de crise.

Il vaut également la peine de considérer *Les Aventures de Rabbi Jacob* dans le contexte hexagonal en tant que film sur l'Autre dont les ressorts comiques exploitent non seulement les talents clownesques de la « star franco-française » Louis de Funès, mais aussi, de manière moins criante peut-être, le désarroi d'une bourgeoisie confrontée à la différence culturelle en France. Outre le (vrai) Rabbin Jacob qui chante « j'irai revoir ma Normandie » en quittant Brooklyn, on relève plusieurs personnages non-catholiques et/ou non-blancs : le chauffeur juif, sa famille dans le Marais à Paris, le révolutionnaire arabe en sont les principaux, sans oublier la femme noire du mariage mixte dans un village français. Cette scène d'ouverture peut sembler accessoire, mais elle pose tout le désarroi du personnage joué par de Funès devant une situation multiculturelle qui le dépasse¹⁶⁸. Le comique, proche du vaudeville, tient à l'exploitation des stéréotypes : du Juif et de l'Arabe, ainsi que du Français « type ». Il s'agit de rire de l'Autre, mais dans le même geste de ridiculiser également le raciste, le xénophobe ou l'antisémite. Ainsi la métamorphose du Français de souche, dont le personnage fera progressivement preuve d'une ouverture d'esprit impensable au début est-elle indispensable à l'histoire.

On retrouve le thème du bourgeois paniqué dans *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?*, film qui joue lui aussi sur les angoisses d'une classe désemparée par l'omniprésence des « Autres », y compris dans sa propre famille. *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?*, met en scène un couple de bourgeois catholiques vivant dans leur demeure provinciale (Chinon) et dont les quatre filles vont épouser successivement, un musulman (Rachid), un juif (David), un chinois (Chao) et finalement un catholique (Charles), qui se révèle être d'origine ivoirienne. L'effet comique du film repose sur l'exposition d'une série de scènes dans lesquelles les personnages sont confrontés à la force des stéréotypes qui définissent leurs rapports, sur fond de différence raciale et religieuse. En plus des similarités dans les portraits des bourgeois racistes et xénophobes et dans le thème même du mariage

¹⁶⁸ La figure de l'Arabe est déjà largement présente dans le cinéma français comme « figure de l'Autre » dans les registres comique et dramatique. Ici le film enclenche une dynamique qui repose sur la mise en jeu des trois « identités » catholique, musulmane et juive en France, à laquelle vient s'ajouter comme accessoirement celle africaine.

mixte, l'intertextualité avec *Les Aventures de Rabbi Jacob* est signalée par deux références directes : le premier indice est que l'on reconnaît dans la sonnerie d'un des portables de la famille la musique du générique des *Aventures de Rabbi Jacob*. Le deuxième indice, plus évident, réside dans la mention de Louis de Funès, dont un des personnages se dit « fan ». Par ailleurs, à un niveau plus subtil, le jeu de Christian Clavier est saturé de mimiques faciales rappelant celles qui ont rendu célèbre de Funès¹⁶⁹.

De même, comme dans *Les Aventures de Rabbi Jacob*, la suspicion raciste est un thème central. La question du stéréotype concerne d'ailleurs autant les préjugés du Français envers ses « Autres », que les Autres envers les Français, ou les Autres entre eux. Car c'est bien là l'originalité du film : il ne s'agit pas de régler une fois pour toutes la rencontre et l'accueil dans la famille d'UN Autre – à la *Devine qui vient dîner ?*¹⁷⁰ – il s'agit pour la famille bourgeoise de se rendre à l'évidence que le mariage de la première fille avec un Arabe (comme dans le film de Oury) n'était pas une exception, mais bien le premier d'une série d'irruptions de gendres non-français dans la famille, où rien ne pourra plus être comme avant. Mettre en scène une résistance bourgeoise au principe du mariage mixte n'a en soi rien de bien nouveau. Ce qui fait l'originalité et le comique de *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* est ailleurs. Il tient à la multiplication, statistiquement improbable, de gendres « Autres » au sein d'une même famille, vécue comme répétition cauchemardesque impossible à digérer même pour le mieux disposé des Français. En bref, s'il s'agissait dans *Les Aventures de Rabbi Jacob* de « tolérance », il s'agit ici de « seuil de tolérance ».

Il est utile, avant d'en examiner les détails, de situer *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu* dans une brève histoire du cinéma. En particulier, quelle est la place du Noir, de l'Arabe, de l'immigré, de l'Antillais, bref de l'« Autre postcolonial » dans le cinéma populaire français ? Dans quelle mesure le cinéma populaire des années post-68 a-t-il pris en charge un discours sur l'Autre, quelles en sont les représentations dominantes et de quelles préoccupations témoigne-t-il ? Un arrêt sur la comédie révèle l'apparition de plus en plus fréquente de personnages principaux afro-caribéens, français des Antilles ou d'origine africaine, étudiants ou immigrés « de couleur » dont la présence plus ou moins singulière dans l'univers français sert de ressort comique. On se rappelle peut-être le domestique noir habillé en soubrette (Benny Luke) dans *La Cage aux folles*, le grand succès des années soixante-

¹⁶⁹ Danièle Thompson elle-même n'hésite pas à comparer les deux films (Bertrand Guyard, « Danièle Thompson : 'le *Bon Dieu* est le reflet de la vie française actuelle' », *lefigaro.fr*, 5 mai 2014).

¹⁷⁰ Stanley Kramer, réal., *Devine qui vient dîner ?*, 1967.

dix, où l'altérité en jeu était celle homosexuelle¹⁷¹. Au fil des décennies, et parallèlement aux autres genres cinématographiques, la comédie populaire met en scène le rapport à l'Autre postcolonial, de *Black Mic-Mac* à *Intouchables*¹⁷². Ces films deviendront des succès dans une France qui prend conscience de sa diversité et s'interroge sur la place de cet Autre dans l'espace national¹⁷³. Par exemple, la comédie *Black Mic-Mac* qui a approché un million d'entrées, dénonce les conditions de vie des immigrés (il)légaux africains forcés de vivre dans des foyers ou squats insalubres, mais aussi l'ignorance dont fait preuve la population à leur rencontre ou la violence policière qu'ils doivent affronter¹⁷⁴. Les mariages, ou promesses de mariages mixtes des protagonistes à la fin de *Black Mic-Mac* sont exemplaires en

¹⁷¹ Édouard Molinaro, réal., *La Cage aux folles*, 1978.

¹⁷² Thomas Gilou, réal., *Black Mic-Mac*, 1986. Olivier Nakache et Éric Toledano, réal., *Intouchables*, 2011. Nous faisons ici référence à la production culturelle majoritaire. En parallèle, le cinéma beur apparaît dans les années soixante-dix, prend une autre dimension dans les années quatre-vingt avec *Le Thé au harem d'Archimède* (Mehdi Charef, 1985), et s'affirme dans les années quatre-vingt-dix à travers notamment l'œuvre de Rachid Bouchareb. Pour une étude comparative des films français mettant en scène des minorités postcoloniales selon la perspective majoritaire/minoritaire dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, voir Carrie Tarr, « French Cinema and Post-colonial Minorities », dans *Post-colonial Cultures in France*, eds. A. G. Hargreaves et M. McKinney, London, Routledge, 1997, p. 59-83. Pour une étude sur l'évolution du cinéma beur au vingt-et-unième siècle, et notamment l'œuvre de Kechiche, voir Will Higbee, *Post-beur Cinema : North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013. Voir également Julien Gaertner, « Une nouvelle 'Nouvelle Vague' ? Comment l'immigration maghrébine régénère le cinéma français (1970-2012) », *Hommes et migrations* 1297, 2012, p. 6-19. Parlant d'une « Nouvelle Vague » d'un tout autre genre, Julien Gaertner avance que depuis les années soixante-dix, l'immigration maghrébine comme thème et origine des cinéastes « régénère le cinéma français », le grand écran se faisant « caisse de résonance du débat politique » sur les questions sociales (p. 10). Citant des succès de box-office comme *Taxi* avec Samy Naceri, Gaertner avance que cette « nouvelle 'Nouvelle Vague' exerce donc une critique sociale, celle-ci portant en l'occurrence sur la gestion politique de l'immigration. Elle pointe du doigt le trouble identitaire des Français qui en sont issus, les difficultés de l'intégration, tout comme elle soulève parfois de violentes polémiques mémorielles dans l'opinion » (p. 15).

¹⁷³ Entre autres, *Black Mic-Mac* avec Isaach de Bankolé, *L'œil au beur(re) noir* (Serge Meynard, 1987) avec Pascal Légitimus ou encore *Romuald et Juliette* (Coline Serreau, 1989) avec Firmine Richard jouent sur le ressort comique associé à la différence raciale et culturelle. On se rappelle que les années de la comédie *Black Mic-Mac* sont celles des lois Peyrefitte et Pasqua, mais aussi celles de « SOS Racisme », de « Touche pas à mon pote », de la « Marche des Beurs ».

¹⁷⁴ Comme l'explique Carrie Tarr, ces films proposent une construction de la différence qui n'a pas pour but de valoriser le biculturalisme ou l'hybridité. Dans *Black Mic-Mac*, la représentation de la communauté noire est basée sur une série de clichés très problématiques (Carrie Tarr, *op. cit.*, p. 68).

ce qu'ils projettent contre la panique l'espoir d'une plénitude multiculturelle, malgré la persistance d'obstacles d'ordre familial, politique, religieux, économique ou autre. Le mariage mixte fonctionnait d'ailleurs déjà, dans un film comme *Les Aventures de Rabbi Jacob*, comme la résolution de l'intrigue comique, laissant le spectateur sur l'idée rassurante d'une réconciliation historique entre les peuples.

De nos jours, l'appétence de la population pour les comédies se confirme. On ne contredira pas René Prédal qui rappelle dans son ouvrage *Le Jeune cinéma français* que « [l]es Français aiment rire français »¹⁷⁵, soulignant le fait que lorsque des films français se trouvent au hit-parade des entrées, ce sont invariablement des comédies, alors que les productions américaines ont la préférence pour d'autres types de divertissement, dont le thriller. « Le rire est une constante du cinéma français » constate Prédal¹⁷⁶. Même lorsque l'on est conscient de ce « goût » français, le succès de *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* (plus de douze millions d'entrées) peut étonner par son ampleur qui demande à être examinée de plus près. *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?*, prouve de manière spectaculaire que le navet comique fait toujours recette. Pour le dire crûment : succès sans précédent dans l'histoire du cinéma français, il est en même temps exemplaire d'une indéniable médiocrité, plus proche du téléfilm que de l'œuvre cinématographique. Prédal déplorait d'ailleurs, il y a déjà une quinzaine d'années, une véritable « crétinisation » depuis les années quatre-vingt-dix, notamment avec des productions et acteurs issus de la scène (dont le Splendid) ou de la télévision. La charge de Prédal contre le comique français populaire est virulente :

Indépendamment de leur succès ou de leur échec commercial, ces films gâtent le goût du public par démagogie, vulgarité, bêtises et maladroites chroniques [...] [H]umour de chambrée anti-intello, pêche chasse et tradition, blagues xénophobes, harcèlement sexuel et nationalisme grossier...vaste domaine que le film comique n'a pas encore terminé de couvrir¹⁷⁷.

¹⁷⁵ René Prédal, *Le Jeune cinéma français*, Paris, Nathan, 2002, p. 104.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 105. Effectivement, la majorité des grands succès du cinéma français de ces quinze dernières années (et en l'occurrence de l'histoire du cinéma français) étaient des films comiques, que cela soit des comédies romantiques (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001)), des comédies dramatiques (*Les Choristes* (Christophe Barratier, 2004)), des comédies policières (*Taxi 2* (Gérard Krawczyk, 2000) et *Taxi 3* (Gérard Krawczyk, 2003)) mais surtout des pures comédies telles que *Le Placard* (Francis Veber, 2001), *Camping* (Fabien Onteniente, 2006), *Supercondriaque* (Dany Boon, 2014) et *Rien à déclarer* (Dany Boon, 2010), *La Vérité si je mens ! 2* (Thomas Gilou, 2001), *Les Bronzés 3 : Amis pour la vie* (Patrice Leconte 2006), *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (Alain Chabat, 2002) et *Astérix aux Jeux olympiques* (Frédéric Forestier et Thomas Langmann, 2008).

¹⁷⁷ René Prédal, *op. cit.*, p. 108.

Il s'agira dans ce qui suit d'interpréter deux réactions au film : le succès qui, malgré sa qualité médiocre, le propulse en haut du box-office et dont nous commenterons les implications, et la « gêne » dont parlait Franck Nouchi lors de la sortie du film¹⁷⁸, qui est aussi la nôtre. Entre les deux, nous mettrons en évidence une véritable mythologie véhiculée par *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?*, posant qu'elle s'apparente à celle petite-bourgeoise étudiée par Roland Barthes dans *Mythologies*, à savoir, « le refus de l'altérité, la négation du différent, le bonheur de l'identité et l'exaltation du semblable »¹⁷⁹. Ceci bien sûr transposé dans le contexte d'une angoisse sociétale/identitaire spécifique à la France contemporaine et à sa postcolonialité. Pour ce faire, nous examinerons trois scènes particulièrement porteuses, que nous identifierons ainsi : la scène du restaurant ; la scène de la Marseillaise ; la scène finale de la célébration.

Pour commencer, la scène du restaurant amorce la connivence entre les pères des futurs mariés, au début totalement antagonistes. L'hôte français et son invité venu de Côte d'Ivoire pour le mariage semblent aussi racistes l'un que l'autre, et sont tous deux réticents à voir leur enfant épouser quelqu'un d'une autre race et culture au point de mettre en danger le succès du mariage. Cependant, une partie de pêche champêtre va permettre un rapprochement entre le Français et son hôte, sur les rives d'un petit coin de nature d'Indre-et-Loire où un brochet devient l'exutoire de la violence accumulée depuis des jours. Le sang coule, mais bienheureusement celui du brochet, et les deux hommes y trouvent le début d'une réconciliation. Celle-ci se poursuit autour d'un déjeuner en tête à tête dans un bon restaurant de Chinon.

La scène du déjeuner à Chinon amorce le mouvement vers le *happy end* nécessaire à toute bonne comédie. Les ennemis jurés s'associent désormais pour le bonheur de leurs enfants, faisant équipe pour convaincre la fiancée de revenir à temps à l'église. En ce sens, la fin de *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* tourne à la *buddy comedy* avec le tandem blanc-noir des deux pères devenus complices¹⁸⁰. A partir de cette scène du déjeuner, le film

¹⁷⁸ Franck Nouchi, « Faut pas prendre les enfants du bon Dieu pour des racistes », *lemonde.fr*, 4 mai 2014.

¹⁷⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁸⁰ Le duo blanc-black a été popularisé par le cinéma américain où on le retrouve régulièrement dans les comédies (on pensera plus particulièrement aux films mettant en scène Eddy Murphy) ou les films d'action comique. Dans un autre genre, plus controversé et plus politiquement chargé, on se rappellera de *Driving Miss Daisy* (Bruce Beresford, 1989), qui tirait tout son pathos de la mise en scène d'une sorte d'amitié entre une vieille héritière solitaire et son chauffeur interprété par Morgan Freeman. La combinaison des deux genres fait du duo « domestique noir/ partenaire blanc » un véritable topos et nous renvoie au duo formé par le grand bourgeois blanc et le noir des banlieues dans *Intouchables*.

change de ton et celui-ci devient plus douceâtre : l'humour corrosif visant à déconstruire les stéréotypes fait place à une succession de scènes émotionnelles qui culminera avec le mariage.

Dans le premier plan, le bourgeois français partage une bouteille de vin avec son nouvel ami et entame la conversation. Leur échange est interrompu par l'arrivée de la nourriture commandée : elle est bien sûr française, il s'agit de deux énormes biftecks accompagnés de frites. Le Français accueille l'arrivée du festin avec grande fierté, persuadé qu'il est de pouvoir impressionner l'Africain : « Alors » lui lance-t-il sur le mode de la provocation, « il n'y a rien à manger chez les Blancs ? »¹⁸¹. L'Africain, amusé et effectivement impressionné, rétorque avec une boutade, et la complicité entre les deux hommes est scellée par la commande d'une seconde bouteille, puis d'un « Calva » final. On voit bien à quel point les éléments d'une gastronomie française sont exploités ici, à la fois pour convaincre l'Africain et pour ériger le « bistrot » en terrain d'entente masculine¹⁸². Ici, la réconciliation des beaux-pères s'articule autour des trois aliments nationaux, dont Barthes avait bien relevé la teneur mythique, respectivement dans « Le bifteck et les frites » et « Le vin et le lait » : on retrouve ainsi, dans la scène du restaurant, le célèbre bifteck, un « élément de base, nationalisé plus encore que socialisé »¹⁸³, et « un bien français » par excellence qui transmet aux frites qui lui sont communément associées « son lustre national »¹⁸⁴ ; Barthes rappelle également que les frites sont un élément « nostalgique et patriote [...] signe alimentaire de la 'francité' »¹⁸⁵. Avec les frites et le bifteck, l'autre aliment national est le vin rouge, en bonne place dans le film. Comme l'écrivait Barthes le vin est une « boisson-totem » sentie par « la nation française comme un bien qui lui est propre, au même titre que ses trois cent soixante espèces de fromage et sa culture »¹⁸⁶. Indispensable à la sociabilité, le vin recèle, selon l'analyse de Barthes, des capacités exceptionnelles de transformation des individus. Dans *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu*, le vin est indispensable à la mise-en-scène de la réconciliation et de l'hospitalité. Le terme qu'emploie Barthes, tout-à-fait pertinent pour ce qui nous intéresse, est celui de « conversion » :

¹⁸¹ Faisant référence à une dispute concernant le choix de l'entrée et du plat principal pour le mariage de leurs enfants, André ayant insisté pour que le plat principal soit africain pour des raisons de quantités.

¹⁸² On ajoutera les coups de téléphone simultanés des femmes, présentées comme agaçantes. Le film présente d'ailleurs de nombreux clichés sexistes.

¹⁸³ Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 73.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 69.

Il est avant tout une substance de conversion, capable de retourner les situations et les états, et d'extraire des objets leur contraire : de faire, par exemple, d'un faible un fort, d'un silencieux un bavard ; d'où sa vieille hérédité alchimique, son pouvoir philosophique de transmuter ou de créer ex nihilo¹⁸⁷.

Dans cette scène du déjeuner, l'alchimie, ou la transmutation, est double. D'un part elle fait du « raciste » français un homme ouvert à l'écoute de la différence, prêt non seulement à avoir un ami noir, mais aussi à surmonter son ultime hantise : donner sa fille à un noir. On le voit même, à la fin du repas, plaisanter sur le « café qui se mélange très bien au lait » dans une allusion évidente à ses futurs petits-enfants. Une autre conversion a lieu, cette fois chez l'Africain. En effet la scène voit la transmutation de l'Africain sceptique, en francophile. A l'issue du déjeuner, M. Koffi a passé avec succès l'épreuve de la francité, confirmant via la gastronomie le principe d'universalité et recevant grâce au vin rouge son « diplôme de bonne intégration »¹⁸⁸. L'idée d'intégration est au cœur de la seconde scène qui nous intéresse, celle de la Marseillaise, qui implique cette fois le père français face à ses gendres et marque le couronnement de leur commune francité.

Un des grands ressorts comiques du film et de sa mythologie repose sur l'évolution de la perception du père de famille français concernant le degré d'assimilation de ses gendres chinois, (Chao), arabe (Rachid) et juif (David). A l'heure où se multiplient les polémiques sur le communautarisme qui mettrait la République en danger, *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* rassure le spectateur non seulement sur l'attachement sans faille des minorités à la patrie, mais surtout sur leur bonne volonté : le signe de leur assimilabilité et, au final, de leur *ressemblance*¹⁸⁹.

A l'occasion d'une soirée de Noël –dûment célébrée par les parents qui sont des catholiques pratiquants– une autre réconciliation se joue, après une série d'altercations dues aux réflexions racistes du père. A l'apéritif, Rachid lui explique qu'il a des frissons à chaque fois qu'il entend l'hymne national français. Les deux autres gendres acquiescent à la grande surprise de Claude qui finit par leur demander : « Vous la connaissez au moins, la Marseillaise ? Parce que d'habitude les gens d'origine heu... ». Rachid, l'Arabe, se lève et entonne le chant, rejoint par David et Chao, tous trois finissant par chanter la Marseillaise à pleins poumons, devant un Verneuil ému aux larmes. Cette scène constitue pour le beau-père français comme pour le spectateur une

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸⁸ Roland Barthes, *Ibid.*, p. 71.

¹⁸⁹ Pour une discussion sur l'idée de communautarisme en relation avec la tradition nationale française, voir Dominique Schnapper, « La République face aux communautarismes », *Études* 400.2, 2004, p. 177-88. Schnapper y défend le concept de « républicanisme tolérant » .

révélation de la sincérité et de la véritable francité des trois gendres. Le spectacle des gendres alignés la main sur le cœur rappelle inévitablement les polémiques concernant les sportifs et la Marseillaise. Comme on le sait depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, la question de chanter ou pas l'hymne national fait régulièrement débat¹⁹⁰. Peu joué en France excepté lors des cérémonies officielles, c'est dans les arènes sportives que ce symbole républicain – consacré lieu de mémoire par Pierre Nora¹⁹¹ – est dorénavant le plus visible. La présence importante de sportifs « issus de l'immigration » représentant la France dans les compétitions internationales a transformé la pratique (voire la connaissance) de l'hymne national en un véritable test de citoyenneté et d'allégeance républicaine que chacun peut librement apprécier sur le terrain ou devant sa télévision¹⁹².

Dans *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu*, l'entrain avec lequel les gendres « venus d'ailleurs » s'époumonent réactive dans l'imaginaire le mythe Black-Blanc-Beur de la fin du vingtième siècle et balaie du même coup les soupçons d'anti-républicanisme¹⁹³. Cette fois ce n'est plus dans l'espace public du stade mais dans la salle à manger de la maison bourgeoise que la scène se joue. En cela, la scène des gendres chantant la Marseillaise est cruciale pour la question de l'hospitalité : je te donne ma fille en mariage et je te laisse entrer chez moi, mais tu dois faire les preuves de ta volonté d'intégration. Comme dans le sport, vouloir chanter l'hymne national et en connaître les paroles devient le gage d'un attachement national sans lequel l'aptitude même à s'intégrer dans la société (ici la famille) est remise en question.

Jeunes cadres dynamiques, ces gendres sont idéaux dans la mesure où ils présentent l'image d'une France multiculturelle qui gagne économiquement et culturellement, non plus uniquement avec ses athlètes Black-Blanc-Beur : le Juif va monter une petite entreprise de hallal-bio grâce au financement de

¹⁹⁰ France 2 23 Juin 1996. <http://www.ina.fr/video/CAB96036067>. Le Pen faisait indirectement référence au joueur d'origine kanak Christian Karembeu qui par ce refus souhaitait se distancer d'un symbole de la République et attirer l'attention sur l'oppression coloniale de son peuple et la politique contemporaine de la France en Nouvelle-Calédonie.

¹⁹¹ Et si le drapeau n'est pas physiquement présent dans le film, on remarquera la multitude de plans où le bleu, le blanc et le rouge se côtoient à travers les vêtements et autres éléments du décor.

¹⁹² On pense à Karim Benzema accusé d'avoir craché à la fin de l'hymne français joué lors d'un match du Real Madrid quelques jours après les attentats du treize novembre 2015 à Paris.

¹⁹³ Nous reviendrons sur ce thème dans le chapitre consacré à Lilian Thuram.

la banque du Chinois, et l'Arabe rejoint l'équipe comme avocat¹⁹⁴. Dans cette nouvelle configuration, les stéréotypes sont partiellement cassés et les gendres se nourrissent mutuellement de la différence de l'Autre. Ainsi, si le Juif a des talents d'entrepreneur, il les met au service de clients musulmans, le Chinois facilite le projet en tant qu'administrateur, et l'Arabe est du côté de la justice¹⁹⁵.

S'il est possible d'apprécier le fait que le film offre une *représentation différente* de l'Autre postcolonial loin du *locus* habituel de la prison de la banlieue, il ne s'agit pas d'une *représentation de la différence* mais bien d'un effacement de la différence qui entretient le mythe d'une France éternelle, une France qui n'a rien à craindre puisque son identité profonde, son homogénéité culturelle, ne sont pas menacées. La France mise en valeur dans le film n'est diverse que sur le plan racial : par exemple, concernant la nourriture (qui tient une grande place dans le film et dans les polémiques d'intégration), Rachid ne mange pas hallal et David ne mange pas casher comme nous l'apprend une autre scène du film. Là encore nous pourrions nous féliciter de cette décision d'esquiver les clichés qui feraient de ces personnages des caricatures de la diversité contemporaine. Mais les personnages ne présentent pratiquement aucun particularisme culturel¹⁹⁶. Si effectivement *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu* est un film sur la tolérance, de quelle tolérance parle-t-on, à partir du moment où, justement, toutes les aspérités de la différence culturelle (vêtement, nourriture, pratique religieuse, langue et accent) sont gommées, au profit de l'assimilation de ce qui est présenté comme une culture française allant de soi, de la pêche au vin rouge en passant par le repas de Noël et l'Église.

La « scène à faire » finale est en cela édifiante : comme le veut la loi du genre, elle rassemble tout le monde dans un même moment de danse et de bonheur, ici sur fond de musique africaine. La différence revient, cette fois,

¹⁹⁴ Il n'est pas exact d'affirmer comme le fait Nicolas Léger que « la question de l'intégration n'est pas à proprement parler en jeu dans le film ». En revanche il ne fait aucun doute que dans ce film « le réussir ensemble prévaut sur le vivre ensemble » et que « l'immigration n'est bienvenue que dès lors qu'elle s'inscrit dans une dynamique économique performante » (« *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ? L'illusion d'un consensus* », *Esprit* 6, 2014, p. 132-33)

¹⁹⁵ Concernant ce dernier, le film rend bien explicite son intégration sociale, la seule référence à la banlieue se trouvant dans une petite scène où l'avocat se détache socialement des petites « racailles » de sa banlieue d'origine. La solidarité tacite entre les trois hommes est scellée par une embrassade collective lors d'une partie de tennis de table chez les Verneuil.

¹⁹⁶ A ce sujet, notons que le film ne précise pas si Charles, le quatrième gendre, est né en France ou pas. Sa famille, y compris sa jeune sœur, habite toujours en Côte d'Ivoire, ce qui laisse penser qu'il est ivoirien. Son assimilation est alors frappante et sert au début de contraste avec la résistance de son père.

sur le mode de l'exotisme. On retrouve dans cette scène une célébration de la noce telle que la décrivait Barthes, dans laquelle le spectacle de la conjugalité choisie rassure les foules : « [u]n 'grand mariage', il ne faut pas l'oublier, est une opération fructueuse de comptabilité [...] l'Ordre se nourrit sur l'Amour ; le mensonge, l'exploitation, la cupidité, tout le mal social bourgeois est renfloué par la vérité du couple »¹⁹⁷. Autrement dit, il s'agit là encore d'une scène d'hospitalité idéale, dans laquelle l'harmonie du couple mixte et le bonheur partagé de leurs familles respectives semblent naturels, au-delà des soi-disant différences initiales¹⁹⁸. Loin de la déstabiliser, la présence de la musique africaine ajoute à cette nouvelle image, puisqu'elle a « droit de cité » sous une forme jouissive qui n'est absolument pas menaçante. Il s'agit de pur exotisme, un bruit de fond symbolique de la différence culturelle qui justement se fond dans l'espace français, en exerçant sur les hôtes, comme le vin rouge, son pouvoir de transformation.

Une autre scène intéressante est celle de la « tête-de-nègre » mentionnée dans le chapitre précédent. Nous pouvons ajouter que dans celle-ci, d'un côté, l'Africain s'est défait du grand boubou qu'il portait depuis son arrivée, de l'autre, le Français a tombé la veste et porte le boubou de son invité. L'hospitalité est donc réalisée symboliquement dans l'échange de vêtements, d'où ressort l'appropriation mutuel des deux personnages, au profit d'une complicité masculine « universelle ». Nous relèverons également que, précisément, la « tête-de-nègre » n'existe pas comme telle dans la pâtisserie. Au contraire, si la vitrine de Chinon contient bien une pâtisserie au chocolat, celle-ci n'est pas nommée : pour le pâtissier de 2014, le terme appartient au passé. Le « racisme » projeté dans l'imaginaire de M. Koffi n'a donc pas lieu d'être, puisque, littéralement, tout signe offensant a disparu de la vitrine. Tout se passe comme si, à l'issue de la scène, le ridicule revenait au sujet noir hypersensible, qui cherche les traces d'une idéologie coloniale, alors que la société française les a définitivement supprimées de son quotidien. En d'autres termes, même à Chinon, la « tête-de-nègre » a disparu des vitrines et du vocabulaire, et seuls les provocateurs en font encore un objet de polémique. Le film n'est pas loin de dire : le temps de la France raciste est révolu.

Comme l'affirme Nicolas Léger, *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu* fonctionne « comme une soupape à la problématique anxieuse et conflic-

¹⁹⁷ Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 45.

¹⁹⁸ Une hospitalité dont les termes sont finalement bien éloignés de celle d'ouverture à l'imaginaire de l'Autre et sa civilisation prônée par Tahar Ben Jelloun il y a une trentaine d'années. Voir Tahar Ben Jelloun, *Hospitalité française : Racisme et immigration maghrébine*, Paris, Seuil, 1984.

tuelle du racisme et de l'intégration »¹⁹⁹. Nous sommes ici aux antipodes de *La Haine* qui, en 1995, traitait à sa façon le thème de la fracture sociale en se concentrant sur la ghettoïsation des banlieues laissées à l'abandon, et dressait le portrait d'une société en chute libre refusant de faire face à ses démons et par conséquent vouée à l'ex/implosion : « Jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien »²⁰⁰. Dix ans plus tard, en 2005, la France s'effarait devant les banlieues qui s'enflammaient, et, par extension, l'ampleur de sa fracture non seulement sociale mais également coloniale. Ce constat a récemment été réactualisé suite aux attentats contre *Charlie Hebdo* perpétrés par de jeunes Français, Manuel Valls n'hésitant pas lors de ses vœux à la presse de janvier 2015, quelques jours après les attentats, à pointer du doigt l'« *apartheid* » que Kassovitz avait mis en scène il y a 20 ans. Si *La Haine* n'a pas pris une ride, au-delà de ses qualités cinématographiques, cela est aussi dû au fait que le film est toujours d'actualité. Rien n'a changé et, excepté quelques phrases choc de la part de Manuels Valls, Jacques Chirac ou Nicolas Sarkozy, aucune véritable réflexion sur les structures idéologiques permettant l'enclavement des banlieues n'a été entreprise. Le « malaise » des banlieues, comme l'appelle l'homme qui escorte Vinz, Hubert et Saïd hors de la galerie d'art parisienne dans la fameuse scène du film de Kassovitz, continue à être évacué.

Si *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu* suggère par son optimisme naïf que le temps du racisme en France est révolu ou le sera bientôt, les derniers réfractaires comme Claude finissant par se convertir, ce n'est pas grâce à l'évolution des imaginaires que l'on pourrait espérer. En repensant à la scène de la galerie d'art dans *La Haine* où le monde de la banlieue et celui de la bourgeoisie parisienne entraînent en collision, nous avons l'impression qu'avec Rachid, David, Charles et Chao, le film fait passer les jeunes « issus de l'immigration » de l'autre côté du miroir : l'explosif trio *black blanc beur* de *La Haine* a été remplacé par un quatuor embourgeoisé. Les chômeurs en survêtements, machos, exclus, harcelés par la police, taguant leur rage sur les murs entre deux *deals* et sans véritable identité autre que celle de leur cité ont fait place à des « bobos », des gendres qui à la grande surprise de Claude s'avèrent idéaux : éduqués, bons maris et pères de familles, entrepreneurs et patriotes. En d'autres termes, il n'y a plus d'affrontement entre la République et les minorités postcoloniales car ces dernières *sont* la République. Le changement de cadre entre les deux films est tout aussi drastique. Les barbecues sur le toit des H.L.M surplombant une cité-prison dévastée ont fait

¹⁹⁹ Nicolas Léger, *op. cit.*, p. 131.

²⁰⁰ Mathieu Kassovitz, réal., *La Haine*, 1995. *États des lieux* de Jean-François Richet, autre film majeur sur la banlieue, est également sorti en 1995.

place à des apéritifs et parties de tennis de table dans un château du Val-de-Loire dans lequel les quatre hommes sont symboliquement intégrés.

Il est pourtant difficile de se réjouir de cette évolution à première vue positive, car si l'ambiance anxio-gène de la banlieue et ses impasses disparaît au profit d'une petite ville provinciale historique et cossue (Chinon), c'est pour mieux réaffirmer une certaine idée de la France qui certes contredit le discours alarmiste colporté par certains médias et intellectuels publics annonçant un inéluctable choc des civilisations à la française²⁰¹, mais qui véhicule en fait les mêmes mythes : ode au modèle d'intégration français, la francité soi-disant plurielle que *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* propose et exalte est une francité traditionnelle, toujours aussi monolithique et rigide. Le réconfort proposé par *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* joue ainsi sur l'idée que malgré tout, après des décennies de fixation sur la menace identitaire et sécuritaire et de panique croissante, force est de constater qu'en fait certaines choses, et les plus importantes, ne changent pas. Dans la France des Régions, on se marie toujours dans la même église, on habite toujours dans la même demeure, et on déjeune toujours au même restaurant²⁰².

Les mythes du film fonctionnent donc de manière similaire à la vaccine que décrivait Roland Barthes : on « confesse[] le mal accidentel d'une institution de classe pour mieux en masquer le mal principal. On immunise l'imaginaire collectif par une petite inoculation de mal reconnu »²⁰³. Roland Barthes, quand il parlait de vaccine, ne pensait pas forcément à l'humour. Mais la comédie multiculturelle semble s'imposer aujourd'hui comme une des formes privilégiées de l'inoculation de doses de réconfort. Car il ne coûte rien de « reconnaître quelques subversions localisées » afin d'éviter qu'elles ne se généralisent²⁰⁴. Dans *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?*, on reconnaît l'existence d'un malaise, que nous avons appelé désarroi, désorientation, ou panique. Une fois identifié, il s'agit ensuite de l'escamoter et de (se) rassurer, sans toutefois dépasser l'interprétation ponctuelle, ou « accidentelle », évitant ainsi une remise en cause de l'universalisme républicain et de son modèle d'intégration. L'idée de réconciliation s'effectue au

²⁰¹ Inauguré au début du vingt-et-unième siècle par *Les Territoires perdus de la République – antisémitisme, racisme et sexisme en milieu scolaire* (Paris, Mille et une nuits, 2002) sous la direction d'Emmanuel Brenner (pseudo de Georges Bensoussan), suivi notamment par *Le Grand remplacement* (2011) de Renaud Camus, *La France orange mécanique* (Paris, Ring, 2013) de Laurent Obertone et *Le Suicide français* (Paris, Albin Michel, 2014) d'Eric Zemmour.

²⁰² Il s'agit en fait de la France de Jean-Pierre Pernaut analysée précédemment dans le chapitre consacré au 13h de TF1.

²⁰³ Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 225.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 225.

niveau de la famille dans laquelle un vivre-ensemble satisfaisant finit par se mettre en place, microcosme permettant d'imaginer sa réalisation au niveau collectif. Le spectateur ressort donc rassuré parce qu'il a l'impression qu'on a réglé les contentieux, qu'on a posé les questions et trouvé des réponses. *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* répond ainsi à un dernier besoin : injecter un peu de simplicité dans un problème extrêmement complexe qui fait d'habitude l'objet de débats sans fin et ennuyeux entre politiques et intellectuels jugés déconnectés du réel. On ne prend pas tout à fait les mêmes, mais on recommence, car malgré quelques anicroches, de la haine à l'amour (pour la Mère-Patrie), il n'y a qu'un mythe.